

## アンドレイ・タルコフスキー『ストーカー』における 異質な〈他者〉のモチーフ

河 城 瑞 季

### はじめに

アンドレイ・タルコフスキー (1932-1986) は、ソ連の映画監督である。彼は水をはじめ自然物を抒情的に取り上げ、長回しを多用したことで知られている。「映像詩人」とも称される監督独自の静謐な映像美は、作品の公開から半世紀あまり経ってなお褪せることがない。

ところで、彼の映画作品を詳らかに検討すると、そのプロットや映像表現のさまざまな層に、理解困難で不可解な点が多くあることに気付かされるはずである。ずれ、ねじれ、中断、逸脱、飛躍といった一見おさまりが悪いように思われる諸要素は、従来の研究では無意味なものとして扱われることが多かったが、それらは同化不可能な異質性を帯びている点で、むしろ彼が創作において探求し続けた人間の精神に深く関わっているのではないだろうか。中でも特に重要なのは、〈他者〉をめぐるモチーフである。ここで、〈他者〉とは客観的かつ一意には捉えきれないような、根源的に異質な存在として考えられる。〈他者〉は常にずれ続け、完全には手が届かないからこそ、異質な〈他者〉との対峙は様々な営為をもたらすことになる。

本稿では、こうした異質な〈他者〉をめぐる問題を最も純粹かつ明確に実現している『ストーカー』(1979)を取り上げる<sup>(1)</sup>。本作は、タルコフスキー自身が「フィルムのモンタージュ断片のあいだに時間的な亀裂を作りたくなかった」<sup>(2)</sup>と述べながらも、「主なストーリーラインとは異なる時空間で機能する脱線」<sup>(3)</sup>が随所に見受けられる点に特徴がある。本稿の目的は、『ストーカー』における物語・映像・音響といった複数の位相にみられる不可解性が、到達不可能な〈他者〉の不意打ちを構造化するとともに、信仰や奇跡といったテーマを浮かび上がらせていることを明らかにすることである。

『ストーカー』の主な物語は、立ち入り禁止区域「ゾーン」内の願いの叶う「部屋」を目指して、

---

(1) 本稿は、2025年6月7日に東京大学で開催された2025年度日本ロシア文学会関東東北支部春季研究発表会での口頭発表を原型としている。

(2) アンドレイ・タルコフスキー (鴻英良訳) 『映像のポエジア：刻印された時間』筑摩書房、2022年、315頁。

(3) Nariman Skakov, *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time* (London, New York: I.B. Tauris, 2012), p. 141.

案内人の「ストーカー」が「作家」と「教授」を導くというものである。本作は撮影地の変更、現像事故、撮影監督と美術担当者の交代、監督自身の心身の不調など様々な困難に見舞われながらも、4年の製作期間を経てモスクワで公開され、翌年のカンヌ国際映画祭に出品された。テーマの面では『アンドレイ・ルブリョフ』(1966)で取り上げられた信仰についてさらに掘り下げられており、ソ連で製作された最後の作品であると同時に人類の救済まで視野におさめた後期作品へと繋がる点で、タルコフスキーのフィルモグラフィにおいて節目となる作品である。

## 1. SF から寓話へ

『ストーカー』の不可解性を考察するにあたって、まず注目すべきはSFというジャンルとの関連性である。『ストーカー』の原作はストルガツキー兄弟のSF小説『路傍のピクニック』(1972)である。ソ連のSFは、冷戦期の宇宙開発競争を背景とした科学技術への関心と結び付きながら大衆化した。「SF一般にたいする嫌悪」を持っていたタルコフスキーが<sup>(4)</sup>、それでもなお映画の題材としてSF小説に関心を向けたのは、まず彼が経済的な困難に直面していたという事実を抜きにしては考えられない。タルコフスキーが「SFというジャンルに、自作の観客動員を保証し、自分の経済状況を安定させる期待を寄せていたことは、十分に考えられる」<sup>(5)</sup>であり、1970年代にスタニスラフ・レムのSF小説『ソラリス』(1961)を原作とする『惑星ソラリス』(1972)に続き、同じくSFのジャンルで『ストーカー』を製作したのも偶然ではないだろう。

しかしながら、『路傍のピクニック』を基にした映画の脚本は、主に「登場人物の性質とそれらの進展、シーンの本質と登場人物との相互関係」<sup>(6)</sup>をめぐって幾度も書き直された。タルコフスキー本人も手を入れた『ストーカー』の脚本のバージョンは5から12に及ぶと言われているが<sup>(7)</sup>、 Goskino (国家映画委員会)との妥協の結果として、二部構成の脚本によって映画の製作が承認された。様々な変更の中で最も重要なのは、映画の本編ではSFらしい世界観を織りなすはずのディテールや舞台となる具体的な時代および場所を導く手がかりがことごとく省かれており、主な登場人物も「ストーカー」「作家」「教授」という一般名詞で呼ばれるようになった点である。『惑星ソラリス』がれっきとしたSF映画であるのに対して、『ストーカー』ではSFというジャンルの要素は限りなく払拭されているということだ。この変化に触れている論考は多くあるが、「プロット、クロノトポス、登場人物のシステムの見かけ上の単純化は、逆説的にテ

---

(4) ミハイル・ロマージン (杉里直人訳)「タルコフスキーと画家」アネッタ・ミハイロヴナ・サンドレル編 (沼野充義監修)『タルコフスキーの世界』キネマ旬報社、1995年、520頁。

(5) 西周成『タルコフスキーとその時代：秘められた人生の真実』星雲社、2011年、89頁。

(6) Филиппов С. «Машина желаний»: к сценарной истории фильма «Сталкер» // Новое литературное обозрение № 189. 2024. С. 205.

(7) Филиппов. «Машина желаний». С. 221.

クストを複雑にし、SFの物語を哲学的な寓話へと転換させるための前提条件を作り出している」とまとめられるように<sup>(8)</sup>、『ストーカー』はSFから距離を置くことによって、むしろ寓話としての様相を呈するようになるのである。

複雑な時系列をなす前作の『鏡』（1975）とは異なり、『ストーカー』には登場人物、時間、場所に関する三一致の法則が適用され、直線的な時系列によりプロットとストーリーが近接しているため、基本的にはシンプルに構成されている。このことはかえって、『ストーカー』の評価を美学的な点に限る論調を生み出しており、「探求の主題を、『物語＝筋』とは無関係に、視覚的に表現している」<sup>(9)</sup>ばかりでなく、「複数の登場人物を単一化」したことによる単調さが「シナリオの弱点」と結論付けられるなど<sup>(10)</sup>、物語のミニマルさは作品にとって自明なものとしてそのまま分析の対象から外され、可視化された美術的効果およびテーマの解題が集中的に行われることが多かった。しかしながら、既に述べたようにSFらしい特殊撮影や複雑な設定などを含まず、また単純な時系列に沿って進行するにもかかわらず、その物語、映像、音響などを詳らかに検討すると、文脈を特定しにくい不可解な点や単純な因果関係に収まりきれない要素が数多くあることに改めて気付かされるはずである。

その中でも、とりわけ重要なのはゾーンにまつわる不可解性である。冒頭のインタータイトルにおいて、RAI（イタリア放送協会）特派員によるインタビューという形で、映画の本編には登場しないノーベル賞受賞者ウォレス博士なる人物は以下のように述べている。

……何だったのか？ 隕石の落下か？ 宇宙の深淵の住人たちの訪問か？ とにもかくにも、この小さな国に起こった奇跡中の奇跡、それがゾーンだ。すぐに軍を派遣したが、帰還しない。そこでゾーンに非常線を張って包囲した……ひとまずは、然るべく対処したはずだ……しかし、私には分からない、分からないのだ……<sup>(11)</sup>

『ストーカー』の物語の中心となるのはストーカー、教授、作家が願いの叶う「部屋」を目指す行程であり、ゾーンを舞台とした描写には全142ショット中91ショット、また164分中105分が当てられている。ゾーンは作品の基調をなしている一方で、非常に曖昧なものとして設定されており、その起源も正体もはっきりしない。

---

(8) *Рогова М.Ю.* От «Пикника на обочине» к «Сталкеру»: трансформация жанра / М.Ю. Рогова // Дергачевские чтения — 2004. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы VII Всероссийской научной конференции. — Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2006. С. 296.

(9) 若菜薫『聖タルコフスキー：時のミラージュ』鳥影社、2003年、176頁。

(10) 馬場広信『タルコフスキー映画』みすず書房、2002年、157-175頁。

(11) 本稿で引用する『ストーカー』の台詞については、全て拙訳による。

ゾーンの不可解性が合理的に説明できないことは、抽象度の高い『ストーカー』において、「ノーベル賞」あるいは「バミューダトライアングル」<sup>(12)</sup>といった例外的な固有名詞が、科学と非科学のせめぎ合いという文脈で用いられる際、いっそう浮き彫りになる。不可解性という形で『ストーカー』に導入されたSFのジャンルの枠組みは、その社会的背景を考慮すると、むしろ信仰のテーマを扱うための建前と化していると考えられる。

ここで一旦、科学と信仰の観点から、当時のソ連映画にまつわる状況を整理しておくのも決して無駄ではあるまい。科学的無神論の立場から宗教を批判したフルシチョフ政権においては、「雪どけ」期の部分的な自由化の中で、例外的に「文学も映画も反宗教キャンペーンに動員され」<sup>(13)</sup>る場合があった。したがって、宗教的なテーマやモチーフに関するゴスキノの検閲が緩和されるのは、1964年のフルシチョフの退陣後になる。ただし、1960年代後半から1980年代の映画が取り扱う宗教は、政治的・社会的な領域よりも哲学的・倫理的な問題と関連するようになっており<sup>(14)</sup>、その背景にはソ連社会の退廃によって「公式的イデオロギーを信用できなくなった知識人の宗教意識」が「科学によって存在が証明できない諸力への信仰」として個人化されたという過程がある<sup>(15)</sup>。タルコフスキーも当時のロシアにおける「精神的危機」について、「これは自らを発見し、新しい〈信仰〉を獲得しようとする試みである」と言及しており<sup>(16)</sup>、そうした視座はタルコフスキーの作品の中でひとときわ宗教色の濃い『アンドレイ・ルブリョフ』にも共有されている。ここではロシア正教のイコンをめぐる宗教的な意識が、単に歴史の忠実な再現であるよりも、人間に対する洞察として現代化されているのである。『ストーカー』においても、合理的な科学の限界と非合理的な信仰の可能性は相関していると考えられる。ゾーンに対するストーカーの極私的な信仰は、その対象が不可解であるがゆえに成り立つ行為だからである。

## 2. 到達不可能性

ゾーンの不可解性は、単に前節で取り上げた設定によって形成されているだけではなく、物語においては迂回および挫折という事象と密接に関わっている。ゾーン内で、三人はストーカーの投擲する包帯付きナットに従い、直線距離は「手が届くほど短い」にもかかわらず、迂回に迂回

---

(12) バミューダトライアングルとは、フロリダ半島の南端、バミューダ諸島、プエルトリコを結ぶ三角形の海域を意味しており、科学的に解明できない失踪事件が多発したことから、オカルトや超常現象と結び付けられている。作中では、「ただの三角形ABC」に過ぎないバミューダトライアングルと相似をなすところの「別の三角形A'B'C」として、人が行方不明になるゾーンが暗示されている。

(13) 西周成『失われた映画大陸：現代ロシアの映画文化』アルトアーツ、2019年、33頁。

(14) *Михеева Ю.В.* Фильм Тарковского «Андрей Рублёв» и аудиовизуальная парадоксальность его финала // Вестник славянских культур. 2014. С.150-158.

(15) 西『失われた映画大陸』126-127頁。

(16) タルコフスキー『映像のポエジア』315頁。

を重ねながら「部屋」を目指す、「部屋」を目前に彼らは座り込み、目的を達することなく帰還する。この物語において、こうした過程と結果はどのような軌跡を描いているだろうか。

ストーカーは迂回の原因として、まっすぐが一番近道とは限らず、いずれにせよ危険ではあるが、遠回りするほどリスクが減ることを挙げている。ゾーンは複雑なシステムを有する致命的な罠か何かで、人の状態を反映して刻々と変化する場所であるために、そこで何が起ころかは各々の行為に委ねられているという。

そのことを如実に表しているのは、後戻りの禁じられているゾーンにおいて、「乾燥トンネル」を抜けた作家とストーカーが、勝手にリュックを取りに戻った教授に先を越されるエピソードである（ショット72）。ストーカーは教授に「信じられません。しかしどうやって私たちを追い越せたんですか?」と問うが、教授は「どうやって『追い越した』だって? 私はリュックサックを取りにここへ戻ったんだよ」と返す。空間の前後が入れ替わっているこうした非合理的なねじれは、その後の三人が休息するシーンにも現れている。水に横たわるストーカーの顔を上から捉えたカメラが画面の上方へスライドすると、再びストーカーの手が画面の上方から入ってくる（ショット87）。この途切れのない一連のショットでは、繋がるはずのない空間が不自然に繋がっている。ゾーンの空間は歪みのない平面上に整合的に展開されるユークリッド的なものではなく、不可逆に歪んだり不合理に重なったりする非ユークリッド的なもので、「時空間的な循環性」<sup>(17)</sup>を帯びている。後戻りの禁止とは、まさにこうしたゾーンの空間性に由来するものであり、予測不可能な変化が不可逆にもたらされることを恐れて、一行はストーカーの定めた迂回路を辿ることになる。



【ショット87。左のショットから、カメラが上に動き続け、右のショットに繋がる。】

ゾーンの得体の知れない雰囲気は、まずカメラ自身が「目には見えないが遍在する観察者」<sup>(18)</sup>

(17) Donato Totaro, "Temporality and the Long Take in *Stalker*," in Sergey Toymontsev, ed., *ReFocus: The Films of Andrei Tarkovsky* (Edinburgh: Edinburgh Univ Press, 2021), p. 111.

(18) Skakov, *The Cinema of Tarkovsky*, p. 143.

となって三人の「後をつけ回し、追跡するよう」<sup>(19)</sup>に動くことによって作り出される。ゾーンに侵入した三人が草原を進み始めるシークエンスの、打ち捨てられた廃車の横からカメラが接近する箇所では、撮影技法上カメラが特定の視点を欠いた主観ショットという極めて矛盾した事態を引き起こしている（ショット49）。画面内には姿を見せない何ものかが、ゆっくりとストーリーカーらに近付いているようなこのショットには、「映画の主観としてのゾーン」<sup>(20)</sup>が現れていると言えよう。



【ショット49。カメラのドリー・インとともに左のショットから右のショットへ移行する。】

次に、ゾーン内での行動に関するストーリーカーの過剰な干渉に業を煮やした作家が、ストーリーカーの忠告を無視して一人で勝手に草原を進もうとするエピソードである。まず、目標となる建物に近づく作家の後頭部がアップショットで映されるが、カメラは作家の動きと完全に同期せずに作家の背後から不規則な速度で接近し続け、作家は不意に振り返る（ショット57）。そして次のショットでは、180度逆の固定された位置、すなわち建物の側から作家がロングショットで捉え返される。作家はおもむろに建物の方へ、つまり画面奥から手前へと歩き始めるが、画面外の謎の声が「生まれ！ 動くな！」と言うや否や、カメラは素早く建物の中へとドリー・アウトし、突然黒い霧のようなものが上から画面を覆う（ショット58）。そして作家はそれ以上進むことを諦め、ストーリーカーと教授のもとに引き返すことになるのである。この声は作家だけでなくストーリーカーや教授にも聞こえているにもかかわらず、互いに「なぜ止めたのか？」「あなたではないのか？」と言い合うように、声の主は三人のいずれでもない（ショット59-62）。物語世界内に属してはいるらしいこの声の発生源は画面内では不可視のままだが、その存在はカメラの動きと一致しており、ここでもやはり特定の視点を欠いた主観ショットが用いられている。画面内に現れることのない何ものかは、視認されることなく聴取されることで、不在の主体という不可解な存在

(19) Skakov, *The Cinema of Tarkovsky*, p. 156.

(20) David Foster, "Where Flowers Bloom but Have No Scent: the Cinematic Space of the Zone in Andrei Tarkovsky's *Stalker*," *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 4, 2010-3, p. 336.

として浮かび上がり、気配のみを漂わせているのである。このように、画面内と画面外および視覚的な要素と聴覚的な要素が互いに還元されないまま共存しており、ゾーンはストーカーらに相互的な緊張関係を強いることになる。



【ショット56からショット58。左から右へ。】

また、数秒間の余分なフィックスで不在そのものが客観的に映し出されるほか、ショットの繋がりが不自然にずれることで、何かが起きていることは分かっても実際に何が起きているか分からないという、映画内の事態に対して理解が遅延する感覚がもたらされる。その最も顕著な例として、ストーカーらがゾーンから戻ってきた後のシーンが挙げられる。ここではアップショットになったストーカーの娘が軽く上下に揺れ、また足を交互に繰り返す間隔と速度でカメラが右へスライドすることから、表面的には娘が歩いているかのように見える(ショット138)。同時に、ゾーンの基調をなすカラーが用いられていること、「ストーカーの娘には足がないらしい」という噂や杖の描写などから、足が不自由なはずの娘がゾーンの何らかの恩恵により歩けるようになったのだという単純だが円満な因果関係が期待される。しかしその直後、カメラが上方へスライド、ついで大きく後退することで、娘が自力で足を動かしているのではなく、ストーカーが娘を肩車して歩いていることが明らかになる。ここで、画面外の不在に対する観客の想像は否定される。観客に強えられる錯覚とその打ち消しは、画面内によって画面外を規定しようとする、あるいは既知の情報を繋ぎ合わせて結論を先取りしようとする推測の働きそれ自体を牽制するものである。映画世界の出来事に対する観客の理解は、遅延を強えられるばかりでなく攪乱されてもいる。



【ショット138。左のショットでは娘が歩いているかのように見えるが、右のショットではストーカーに肩車されていることが分かる。】

このような意図的な攪乱は、出来事だけではなく空間の把握に対しても行われている。『ストーカー』では長回しが多用されているが、カメラと被写体の関係が一定ではなく、ゾーン内の移動は方向と位置の辻褃が合っていない。特に「乾燥トンネル」のシーンでは、空間的には広範囲に及ぶであろう複数のショットを大幅に省略しながら点々と繋ぐことによって、空間のねじれが作り出されている。さらに、三人が「部屋」の前に辿り着いたシークエンスでは、「部屋」そのものを映すロングショットがないこと、アップショットで捉えられた人物がしきりに移動し、カメラがその動きに対応するように動くこと、人物が移動しなくてもカメラがドリーで動くこと、ショットとショットの繋ぎ目でカメラの位置が大幅に変わること、映画技法の基本原則であるショット・リバースショットがしばしば破られることなどによって、「部屋」の前という限られた空間の中でさえ、その全体像は常に形成されかけては崩れていき、完成した地図を眺めるようには位置関係や空間を俯瞰することが難しくなっている。共有されるべき全体性は、映画の中のストーカー、作家、教授だけではなく、観客も持つことができない。また、『ストーカー』の登場人物はよく振り返る。振り返りとは、まさに気配への反応であり、背後という視認できない領域に関わっている。それはかなわない後戻りの代わりになされる動作でもあると考えられるが、アップショットで映された人物が頻繁に振り返ることで、方向とショットの繋ぎの関係がさらに不明確なものになるのである。ゾーンのロケ地はタリン近郊の発電所跡であり、舞台装置としてSFらしく作りこまれているわけではないが、上記のカメラワークは被写体が基本的に自然であるだけにいっそう際立ち、目には見えない何ものかの気配を効果的に浮かび上がらせながら、ゾーンの全貌が明らかにならないことと三人の迂回をより強調している。

こうした物語上の不可解性は、具体的には映画技法によって作り出されるものである。映画の最小単位はショット、つまり連続するフィルムのコマで、あるショットと別のショットはどれほど自然に継がれていようと本来は離散的なものであり、断片化された時間と空間は編集によって新たな連続性を獲得する。そうしたプロセスは隠蔽されるのが常であるが、タルコフスキーの作品においては、離散的な要素が自然に継がれることなく、むしろ不自然なカメラの働きやモンタージュ、敷衍すれば視聴覚的要素の不統合やシーンの飛躍などによって強調されている場合がある。タルコフスキーは自身の著作『映像のポエジア』において、映画の素材を結合する際に、「普通の直線的な一貫性を求める」ような論理的・抽象的な体系ではなく「詩の論理」に基づいたモンタージュによって<sup>(21)</sup>、すなわち「撮影された断片のなかに刻印された時間を繋ぐ」ことで「時間の流れの新しい感覚」を作り出すべきであると述べているが<sup>(22)</sup>、『ストーカー』にもそうした方法論は用いられており、物語・映像・音響といった複数の位相において形成されるずれやねじ

---

(21) タルコフスキー『映像のポエジア』32-33頁。

(22) タルコフスキー『映像のポエジア』198頁。

れが、時空間の循環や得体の知れない雰囲気を生み出しているのだ。

長回しとモンタージュによってもたらされる把握不可能性は、既に述べた通りゾーンの起源や出現の原因が曖昧で、事後的にもその正体や全貌が明らかにならないという問題と繋がっている。ゾーンは客観的に規定されることがないまま、あくまで第三者の仲介によって語られるか、推測されるに過ぎないのだ。第一に、冒頭のインタータイトルをはじめ『ストーカー』のゾーンにまつわる話は大半が言い伝えであり、確たる証拠や前提となる客観性が示されていないこと、第二にゾーンの具体的な説明はストーカーの主観にその大半を負っているということ、そして第三にストーカーは一介の案内人としてゾーンを進む経験を積んでいるために、あくまで相対的にゾーンに詳しいに過ぎないということが指摘できる。

したがって、ゾーンは不可解な対象に留まり続け、三人は各自で間接的かつ部分的な解釈を試みることになる。このように、不可解性に最後まで到達できないままその周りを取り囲む形でそれぞれの主観性が浮かび上がるという事態は、『ストーカー』の物語においては三人の分裂という形で現れている。ゾーンの空間が不合理にねじれていることは既に述べたが、ゾーンのあり方自体も三人にとって異なるように描かれている。物理学を専門とする教授、懐疑に陥る作家、ゾーンを信仰するストーカーは、それぞれが異なる様式で存在しており、異なる動機から「部屋」を目指している。単に三人が決定的に分裂しているだけでなく、ゾーンがそれぞれの主観によってのみ間接的に理解されるために三人にとってのゾーンのあり方もまた分裂しており、この分裂を前提とした三者三様の位置がもたらすねじれこそが、ゾーンをいっそう複雑なものにしているのだ。それだけではなく、三人は願いの叶う「部屋」を目指しながら、時おり長広舌をふるって各自の哲学的思索や世界観を展開するが、それは独白に近いもので、互いの発話は終盤まで呼応しない。ところが、教授が「部屋」の破壊を目論み二十キロトンの爆弾を取り出した段階で状況は一変することになる。もはや言葉が何の効力も持ちようがない緊急事態において、教授に掴みかかるストーカーを作家が水に突き飛ばすというくだりが四回繰り返される。一見三人が等しく関与するこのシーンも実際は噛み合っているわけではなく、各々が各々の思惑や目的に従って動いているに過ぎず、この暴力の突発は「部屋」を目指す成り行き上、三人の間に有機的な対話が発生しないことの発露であると捉えることができるだろう。

しかし、このような極限の状況においてなお混ざり合う余地のない三人は、「部屋」に入ることを諦めるという挫折の一点でのみ合致することになる。作家は「部屋」に入ることで叶う願いが無意識のものであると確信した上で、自身の本性など知りたくないと言って「部屋」に入ろうとしない。一方、教授は教授で思案に暮れ、爆弾を分解して水の中へ捨ててしまう。ストーカーはそもそも一介の案内人であり、「部屋」に入って自らの望みを叶えようとはしてはいない。こうして、言葉による対話や、目的の共有による交流ではなく、あくまでも各自の道理に従って全員が「部屋」に入ることを諦め、「部屋」の手前に座り込み、いきなり「部屋」に降り始めた雨

を眺めることになる（ショット129）。この束の間の調和は、ゆっくりとしたドリリー・アウトにより遠く三人の姿がほとんど識別できなくなることで視覚的にも表現されている。ただし、この状況は共終着的なものではなく、あくまでも一時的なものに過ぎず、三人は帰還後、再び諍いの状態に戻る。迂回を繰り返した挙句に挫折するという不可解な物語において、入ることのできない「部屋」はまさに空虚な中心として機能しているのである。こうした到達不可能性は、ゾーンなるものが最後まで完結しないことを裏付けており、ゾーンに対するストーカーの信仰を考えるにあたっても重要である。



【ショット129。入れない「部屋」が手前にあり、三人は奥に座っている。「部屋」には雨が降る。】

### 3. 循環論法

ゾーンの不可解性を極めて明確に体現しているのは、ストーカーの用いる循環論法である。教授が勝手に荷物を取りに戻った後、ストーカーと作家が「乾燥トンネル」を進むシーンでは、いきなり火のショットが差し挟まれる（ショット71）。画面外で作家が「どうしてこんなところに火が……」と訝しむと、同じく画面外でストーカーが「説明したじゃありませんか！」「これがゾーンなんです、お分かりですか？ ゾーンですよ！」と語気を強める。ゾーンの不可解性を何ら説明していないこの循環論法は、異質な〈他者〉を構造化していると考えられる。

刻々と変化する地勢、脈絡なく現れ空中で消滅する鳥、廃墟に通っている電気、入れない「部屋」にいきなり降り始める雨といった非合理的な事態は、いずれも事前に予測することはできず、また事後的な補足説明もされないために、謎めいたゾーンを特徴づけるものとして、ストーカーが強弁したように「これがゾーンだ」と決着を付けるほかないのである。とはいえ、何らかの出来事を指して「これがゾーンだ」という判断を下すには、ゾーンの定義、すなわちゾーンとは何か前提されなければならないはずである。しかしながら、既に述べたようにゾーンの起源や正

体は曖昧で、最後まで確たる全体像が与えられない。したがって、確たる法則体系を欠いたゾーンは、それが何かを端的に言い表すことのできない存在である、とあくまでも否定的に言い表されることになる。タルコフスキーの映画作品に頻出する地水火風といった自然物は、「たがいに主語（誰が）と目的語（何を）の関係が不分明で、しかるべき統辞法にもとづいて文として明確なメッセージをつたえるようには構成されていない」<sup>(23)</sup>と指摘されるが、まさしく『ストーカー』においてゾーンに出現する解釈しがたいイメージ群は、ゾーンとは何か、という形式でその本質を述定することが不可能であるということに由来している。したがって、ゾーンの根本的な不可解性や二次的な特徴の解釈を試みたところで、結局は堂々巡りに陥ることにならざるを得ない。本論ではむしろ、あらゆる予断を挫折させる不可解性の作用、つまりこの堂々巡りをトートロジーとして最も明白に体现する、ストーカーの循環論法とそのパラドックスに注目したい。

ゾーンの不可解性をめぐる循環論法は、法の無法性と判断の事後性に関する問題として捉え直すことができるだろう<sup>(24)</sup>。「これがゾーンだ」という空疎なトートロジーは、依拠すべき基準や根拠を持たないことによって最大限に効力を発揮する。すなわち、ゾーンの定義や正体が曖昧だからこそ、そこで起こる数々の不可解な事象を一緒くたに「これがゾーンだ」とまとめることが可能になるのだ。潜在的にはあらゆる不可解性がこの判断の範疇に含まれていると言えるが、実際の判断は具体的な個別の事例についてその都度下されるほかない。先行するのは常に出来事であり、判断はあくまでも遅れている。不可解な事象は一回きりの偶然性を帯びており、それぞれ特異なものとして一般性には還元され得ないが、まさにその不可解性によって、おしなべて「これがゾーンだ」と判断される。この判断は決して不可解性を説明することではなく、かえって不可解性を解消不可能なものとして保全している。それゆえに、ゾーンの不可解性は強大かつ驚異的なものになる。

こうした循環論法のうちには、同一性と差異性のパラドックスがある<sup>(25)</sup>。「これがゾーンだ」という再帰的な定義によって、多種多様な不可解性はあらかじめ一様なものとして先取りされ、複数の差異は潜在的に構造化される。このとき、当の同定が暗黙裡に内包する異質な諸事象は、常に予測できない形で事後的に発見されるほかない。

そして、この潜在的な異質性こそが〈他者〉の本質なのである<sup>(26)</sup>。ただし、異質なものとし

(23) 加藤幹朗『映画の領分：映像と音響のポイエーシス』フィルムアート社、2002年、231頁。

(24) 宮崎裕助はイマヌエル・カントの法と判断をめぐるアポリアを取り上げながら、自己立法的な法は空疎な形式に過ぎないためにかえって普遍的な効力を持ち、またそのような法の無法性によってこそ判断が可能になるのだという逆説を指摘した。その一例として、善悪の本質が道徳法則を基礎づけるのではなく、むしろ道徳法則という純粋な形式が先立つことによるのみ、善悪の実質的な内容が規定されるというパラドックスが挙げられる。宮崎裕助『判断と崇高：カント美学のポリティクス』知泉書館、2009年、12-13、58-66頁。

(25) 同一性と差異性のねじれに関しては、大澤真幸の議論を参照した。大澤真幸『コミュニケーション』弘文堂、2019年。

て〈他者〉を捉える上で重要なのは、それが全く不可知なわけではなく、最終的には到達することができないにしても、その間接的あるいは部分的な理解が可能だからこそ、何か把握しがたい異質性を帯びていることが認められるという点である。接近は可能だが到達は不可能という事態は、ゾーンが客観的かつ一意に規定されないために登場人物たちが各々間主観的なアプローチをとることに結び付いており、その三者三様の分裂による空間のねじれが、物語上の迂回と挫折を引き起こしているのである。

『ストーカー』は、まさしく不可解性を帯びた異質な〈他者〉をめぐって展開する物語だと考えられる。フレームと一体化した「画面内には現れない何か」をはじめ、前節で取り上げた不可解性を形成する様々なカメラワークはこうした事態と密接に関わっており、潜在化された〈他者〉は必ず不意を突いて出現する。不意打ちは『ストーカー』の様々な位相で機能している原理だが、その最もささやかな形態として、登場人物たちが頻繁につんのめることが指摘できる。つんのめりとは何らかの動作が思いがけず乱されるという、予測も回避もできない一瞬の不意打ちに他ならない。

異質な〈他者〉という問題意識は、ゾーンを拠り所とするがゆえに「部屋」に入らないストーカーを信仰というテーマで取り上げる際にも関わってくる。信仰とは、明らかでないものに対する主観的かつ自発的な志向であり、客観的な根拠に保証されるものではない。客観的な根拠によって完璧に正当化されてしまうなら、それは信じるべきものではなく事実であり、認知の問題に過ぎない。むしろ誰の目にも明らかなものを否定することは難しいだろう。信じる対象そのものが明らかにならず、疑いなく信じきる、あるいは不信に陥るという両極の手前に踏み留まる限りで、何かを信じることは初めて可能になるのである。ストーカーの循環論法がゾーンの不可解性を何ら説明していないことは既に述べたが、その不可解性を保全することによってのみ、ストーカー自身の信仰は成立する。信仰という行いが、異質な〈他者〉との対峙、すなわちその対象の計り知れなさを解消しないまま引き受ける営為である以上、ストーカーがゾーンを信じる限り、「部屋」は到達不可能な領域でなければならない。入れない「部屋」を中心とするゾーンは、その不可解性ゆえに循環的な構造を持っているのだ。

#### 4. 〈他者〉と視線

『ストーカー』の中心を占めているのは、ゾーンを舞台にストーカー、教授、作家が願いの叶う「部屋」を目指す行程である。ストーカー、教授、作家が三者三様の理由で「部屋」に入るこ

---

(26) ベルンハルト・ヴァルデンフェルスは、他者を他者たらしめる根源的な異質性を「異他性」と名付けた。ベルンハルト・ベルンハルト・ヴァルデンフェルス（本間直樹訳）「異他的なものへの応答：応用的現象学の基本輪郭」『メタフュシカ』27号、1996年、1-15頁。

とを諦めることでゾーンの場面が締め括られた後、「これがゾーンだ」という循環論法にもはや還元しえない異質な不可解性は、その体系の外へ、すなわちゾーンの内から外へと排出されることになる。ゾーン内で「画面内には現れない何ものか」として潜在化されていた異質な〈他者〉は、ゾーン外の領域において顕現するのだ。

一行がゾーンから帰還した後、ストーカーが教授、作家と別れ、妻、娘とともに帰路に着く場面から、ストーカーの家のシーンへと続く。『ストーカー』の最後の三ショットは、ストーカーが嘆きながら眠りに就き（ショット140）、妻がカメラに向かって独白し（ショット141）、娘の目の前でグラスが動く（ショット142）、という流れになっている。この妻のショットと娘のショット、とりわけモノクロからカラーに変化する唐突なラストショットは、作品全体を通して、直前の場面に対しても特異なものとして浮き上がっており、一連の物語に脈絡なく付け加えられているようにも捉えられかねない。しかしながら、一見おさまりの悪いような妻と娘のショットは、ストーカーの信仰とあわせて、〈他者〉を契機とする愛と希望を体現している点で重要である<sup>(27)</sup>。異質な〈他者〉は視線の力学と緊密に結びついているが、それは通常であれば隠蔽されるはずのカメラの存在が敢えて露呈されるという事態に由来していると考えられる。

『ストーカー』の作中では、フレームと一体化した「画面内には現れない何ものか」の主観ショットのように、視認できないが物語世界には属しているらしい異質な〈他者〉がカメラワークによって形成されていた。さらに、〈他者〉と視線の問題が浮上する場面として、まずゾーン内でストーカー、作家、教授が休息するシーンが挙げられるが、ここで重要なのは、画面外でヨハネの黙示録の6章12-17節およびルカによる福音書の24章13-17節が朗読されている点である。引用という手法そのものが他者性を帯びていることは言うまでもないが、引用された外部のテキストが作品内の他の要素との関連において新たな文脈を獲得するとしたら、この場面において朗読と映像はどのように交錯しているだろうか。

ヨハネの黙示録が朗読される時、画面内ではストーカーが目を閉じて横たわっており、朗読の途中でショットが変わると、画面の色調がカラーからモノクロになる（ショット86から87）。ここでは、既に取り上げた通りストーカーの顔と手が不自然に繋がるためにゾーン内の空間が不合理にねじれていることが明らかになり、また水中に注射器、硬貨、バネ、小魚、ファン・エイクのヘントの祭壇画の一部などが廃棄されている様が映し出されている。この朗読で取り扱われているのは、黙示録の第六の封印が解かれ、子羊の犠牲による神の怒りから大地震と天変地異が起きる場面であり、混乱と破壊が示されていると言えよう。

(27) 『ストーカー』の登場人物は、ストーカー・教授・作家の三人と、ストーカー・妻・娘の三人という二組に分けられ、さらに後半の三人には、キリスト教における信仰・愛・希望という三つの徳が重ねられる。この点については斉藤毅氏の指摘によるものであり、ここに記して謝意を表する。

それに続いてルカによる福音書が朗読されるショットは、やや複雑な構成となっている。まず、逆さ向きに横たわるストーカーがゆっくりと目を開け、カメラを見て、カメラの動きと共に起き上がり、後頭部のアップショットになる（ショット89）。画面外でルカによる福音書の朗読が始まり、次のショットで目を閉じて横たわる教授がアップショットで映される（ショット90）。右にスライドしたカメラが目を開じた作家を映して停止すると、作家は目を開いてカメラを見る。カメラが左にスライドすると、再び教授が映るが、今度は彼も目を開いてカメラを見ている。そこで一連の朗読が終わり、次のショットへと移る。



【ショット89。左から右へ。】



【ショット90。左から右へ。】

この朗読の内容は、イエスの弟子の「目が遮られている」ために彼らがイエスのことを認識できなかったというもので、映像の上では目を閉じていたストーカー、作家、教授がそれぞれ目を開いてカメラを見つめるという動作が繰り返されており、閉じられていた目が開かれるという事態に関わるものである。ただし、彼らの視線は極めて特異なものだ。主にリアリズム演劇において、舞台と客席すなわち虚構と現実を隔てる「第四の壁」が想定されているのと同様に、映画においても通常であれば画面内の人物がカメラを直視するショットは避けられるからである。本来は離散的なショットの継ぎ目と同様に、カメラの存在もまた不可視化されるべきものなのだ。しかしながら、敢えてカメラの存在を開示させるような登場人物の眼差し、すなわちカメラを正面から見据える視線は、物語世界から隔絶されることで一方的に映画を観ることのできる観客の安全な立場を揺るがすからこそ、たとえ直接的に見つめ合うという形ではないにせよ、一般的には成立しえないような観客との関係を、時空間のずれを含んだ相互性として半ば強制的に生み出す

のである。とりわけ映画において、「見る」という行為が主客関係と不可分であり、しばしば侵襲性を持つことは言うまでもない。映像内の人物の直視が観客に衝撃を与えるのは、非中核的な機械的知覚であると同時に撮影者の技術的・社会的な操作が反映されるカメラが前景化することで、「自分自身の身体と行動に先行し、それらに対して不関与である他者あるいは他性の関係」<sup>(28)</sup>を目の当たりにすることになるからである。カメラは作中の登場人物にとってだけではなく、観客にとっても異質な〈他者〉として浮かび上がると言える。

『ストーカー』におけるカメラは、映像内の人物に対して不可視の存在を、さらに映像の時空間に対して観客の時空間を、それぞれねじれた形で関係づけるように機能している。前者に再び焦点を当てるならば、ストーカー、教授、作家とゾーンの間には相互性があり、各自でゾーンを間主観的に理解するほかないがゆえに分裂していることは既に指摘したが、彼らは閉じられていた目を開くことで、自らを翻弄する潜在的かつ異質な〈他者〉を見つめ返しているのである。こうした応答は対象化への抵抗であると同時に、極めてラディカルな主体性の奪還に他ならない。

カメラの直視による主体性の奪還は、妻の独白の場面にも当てはまる。『ストーカー』の冒頭で、妻はゾーンへ向かうストーカーを引き留めることができず、彼への呪詛を吐きながら床に倒れるが、犠牲を強いられて悶え苦しむその姿はまさに受難を体現している（ショット8）。しかしながら、作品の終盤になると、妻はゾーンから帰還したストーカーを献身的に介抱し、彼との生活について「後悔していません」と断言する（ショット141）。妻の振る舞いは、映画の前半と後半で受動的なものから能動的なものへと変化しているのである。タルコフスキーは、ストーカーとの生活について独白する妻の「愛と忠誠は、作家も教授もその犠牲者である現代世界を貫く不信、シニシズム、空虚に対置することのできる、最後の奇跡なのだ」と述べているが<sup>(29)</sup>、こうした献身的な「愛」はまさに妻という〈他者〉によってのみ与えられるものである。直前のショットでカメラから顔を背けて眠りに就いたストーカーに、この妻の独白が届くことはなく、ストーカーに対する妻の他者性がいっそう浮き彫りになる。だからこそ、妻の言葉は作中の誰かにではなく、カメラに向けて発されるのだ。翻って考えるならば、『ストーカー』に特徴的な、画面内には現れない「目には見えないが遍在する観察者」の主観ショットとは、まさに映画に潜在するカメラの本性なのではないだろうか。秘匿されていた視線は暴かれ、破壊的に異質なものを現出させるのである。

(28) 中村秀之「シネマの身体——三つのたとえ話」立教大学映像身体学科編『映像と身体：新しいアレンジメントに向けて』せりか書房、2008年、148頁。

(29) タルコフスキー『映像のポエジア』290頁。



【左はショット8。右はショット141。】

そして、妻の独白に続くラストショットもまた、作品の中でとりわけ印象的な「奇跡」の光景として扱われてきた（ショット142）。ストーカーの娘の目の前で次々と容器が動くというこのショットはやや唐突であるにもかかわらず、あるいは唐突だからこそ、観る者に尋常ならざる希望めいた感覚を抱かせるものである。ラストショットでは、画面外の声によってフョードル・チュツェフの詩が朗読される。

君の瞳が好きだ、友よ  
熱っぽい奇跡的な動きで  
唐突に視線を上げ  
稲妻のような速さで  
あたりを見渡す瞳が  
けれどより惹かれるのは  
情熱的な口づけの瞬間に  
伏せられる瞳  
まつげの下に覗く  
灰暗い欲望の炎<sup>(30)</sup>

この詩もやはり目に関わるものであり、画面外の声による朗読が終わった後、娘は本を閉じて机の上を見る。カメラがややドリリー・アウトして停止し、画面内の机の上に奥の娘の方から赤い液体の入った背の低いグラス、卵の殻が入った瓶、空で半透明な背の高いグラスがほぼ一直線に並んでいることが分かる。娘が一瞬画面奥の窓の方へ振り向き、首を傾げて机の上を見遣ると、背の低いグラスが音を立てながら手前に動き出す。画面外で犬の鳴き声がし、娘が一瞬左を見ると、背の低いグラスが止まる。娘が目線を戻すと、背の低いグラスが画面の左手前まで動いて止

(30) *Тютчев Ф.И. Стихотворения. М.: Сов. Россия, 1935. С. 126.* 引用は拙訳による。

まる。次に瓶がやや右手前に動く。画面外で汽笛の音がし、カメラのドリー・アウトとともに背の高いグラスが手前に動く。娘が机に頬を付け、背の高いグラスが画面外へ落ちて割れずに転がる音がする。カメラのドリー・インとともに机が震え始め、画面外で電車の音が聞こえる。背の低いグラスが画面左に消え、《歓喜の歌》が流れ始める。やがて《歓喜の歌》は消え、電車の音と娘のアップショットがフェードアウトし、机の震える音だけが残って、黒い画面に黄色い文字で「終わり」を示す «конец фильма» が表示される。



【ショット142。左から右へ。】

しかしながら、このラストショットにも『ストーカー』に特徴的な不可解性が多数現れており、一義的な解釈が困難になっている。まず、画面外で行われる詩の朗読が、いわゆる娘の心の声なのかナレーションなのか分からず、そもそも娘が本作の画面内で一度も声を発していない以上、この声が娘のものであるかすら断定することができなくなっている。ここでは、音源の特定が不可能であるために、画面外の声が娘のものでありうると同時に、そうでないこともありうるという相容れない二つの可能性が折り重なっているのだ。ミシェル・シオンはトーキー映画における口を利かない登場人物の役割を取り上げながら『ストーカー』のラストショットを分析し、画面内の娘の沈黙を、ストーカー、教授、作家の多弁さと対比させている<sup>(31)</sup>。

また、三つの容器が動くという事態そのものも不可解である。三という単位が『ストーカー』に頻出することは既に指摘されているが<sup>(32)</sup>、たとえば容器をそれぞれストーカー、作家、教授に当てはめようとしても、中身の違いや有無、落ちるか否かといった諸条件を有効に処理できる比喩があるわけではなく、正確な類比関係が成立するとはいえない。ここでもまた、三つの容器はそれぞれ異なる在り様をしており、『ストーカー』の主要な登場人物との関連性を仄めかしながら、そこに何の確証も与えはしない。背の高いグラスは画面外に落ちて割れることがなく、

(31) Michel Chion, "Le dernier mot du muet," *Cahiers du cinéma* 331, (1982), pp. 30-35.

(32) ジェラルール・バンゴン「『ストーカー』Ⅱ」ミシェル・エステーヴ編（鈴木靖爾訳）『タルコフスキー』国文社、1991年、158頁。

その落下は位置の変化に過ぎない。何の変質も伴わないこの移動は、容器が動くという事態の異質性と無用性を際立たせている。

『ストーカー』のラストショットは、前後の出来事によって先取りされることも後付けられることもない、一回限りの把握しがたい事態であり、解釈を特定しがたい出来事として呈示される。だがここで重要なのは、ラストショットの特異な奇跡が、それ以前のショット138で差し挟まれた奇跡の錯覚と対比されるという点である。既に述べた通り、不可解性を帯びた異質なものは完全に隔絶されているわけではなく、間接的あるいは部分的な理解によってのみ、把握しがたいものとして認められるのである。既に取り上げた通り、足が不自由だとされている娘が自力で歩いているかのように見えながら、実際はストーカーに肩車されていることが明らかになるショットで行われるような、物語の整合性によって導き出されるような順当な奇跡を予期させ、それを改めて否定するという操作は、その後が続く異質な出来事を、絶対的に不在である状態から潜在的に想定される状態へと導いているのである。だからこそ、娘という〈他者〉の眼差しによって駆動するラストショットは、あらかじめ物語上の有用性を否定することによって、経験の限界を超出するがゆえに未知でしかありえない奇跡になるのであり、観客に対する不意打ちとして呈示されるからこそ、未来性にかかわる希望の感覚をもたらすのだ。

## おわりに

映画はショット間の切断と結合からなる視聴覚的な複合メディアであり、離散的な要素を再構成することで形作られる。本稿では、そうした側面が強く打ち出されている『ストーカー』を取り上げ、物語・映像・音響など複数の位相にみられる不可解性が、根源的に異質な〈他者〉を形成するとともに、信仰や奇跡といったテーマを浮かび上がらせていることを論じた。

SFから距離を置くことで寓話性を帯びた『ストーカー』において、到達不可能な「部屋」をめぐる迂回や挫折といった事態は、映画技法と密接に関わっている。潜在的な異質性を本質とする〈他者〉は、常に予測できない不意打ちとして現れるが、ここで〈他者〉とは、到達不可能であるがゆえに接近が可能となる存在として設定されている。『ストーカー』のテーマである信仰とはまさに、異質な〈他者〉との対峙、すなわち対象の不可解性を解消しないまま引き受ける営為であり、「部屋」に到達できないという事態は、信仰に伴う必然の帰結だと考えられる。

この挫折によってゾーンの場面が締め括られた後、ゾーン外という〈他者〉の領域で妻の独白に続いて提示される唐突かつ特異なラストショット——娘の目の前で容器が動くという奇跡——は、作品全体の不可解性の原理を結晶化している。『ストーカー』の諸テーマは、まさに異質な〈他者〉をめぐる問いの中で生成されるのである。

本稿で中心的に取り扱った異質な〈他者〉とは、『ストーカー』の主要なモチーフであると同時に、カメラの性質そのものとしても理解されうるものであった。したがって、それを映像的特

性としてのみ捉えるのではなく、映画が必然的に要請する観客との関係というもうひとつの可能性へと差し向ける時、新たな理論的展望が見えてくると考えられる。

「最小限のものを示すことで、その最小限から残りの部分がどうなのか、全体がどうなっているのか、観客が自分で考えざるをえないようにすること」<sup>(33)</sup>、タルコフスキーは、それこそが映画を構成する原理であると述べた。異質な〈他者〉という問題系は、観客論の再考を促すとともに、映画的本質を再定義するための重要な手掛かりとなるだろう。

---

(33) アンドレイ・タルコフスキー (鴻英良、佐々洋子訳) 『タルコフスキー日記：殉教録』キネマ旬報社、1991年、126頁。